

Archetypický stín a transformace hudby v románu Thomase Manna Doktor Faustus

David Kozel; david.kozel@osu.cz

Abstrakt: Text se zabývá románem Thomase Manna Doktor Faustus jako zdrojem hudebně-literární poetiky a mytopoetiky. Archetypický symbol stínu je interpretován a amplifikován skrze literární postavu Adriana Leverkühna a širší tendence imaginace umění a společnosti první poloviny 20. století. K dosažení tohoto cíle byly použity přístupy hlubinné hermeneutiky a analytické psychologie. Motiv Fausta má silný potenciál vyjádřit nejen archetyp stínu, ale jeho přítomnost je zřejmá také v čase transformace a změn.

Klíčová slova: Thomas Mann, Doktor Faustus, Carl Gustav Jung, archetyp, stín, hudba, umění, analytická psychologie.

Abstract: The text deals with the novel Doctor Faustus by Thomas Mann as a source of a musico-literary poetics and mythopoetics. The archetypal symbol of the shadow is interpreted and amplified through the literary character of Adrian Leverkühn and a broader imagination tendencies of art and society in the first half of the 20th century. For this goal have been used approaches of the deep hermeneutics and the analytical psychology. The motif of the Faust has strong potential to express not only an archetyp of the shadow, but its present is significant in the time of transformation and changes.

Keywords: Thomas Mann, Doctor Faustus, Carl Gustav Jung, archetyp, the shadow, music, art, analytical psychology.

1 Neomytologismus a hudebně-literární poetika 20. století

Významnou tendencí literární tvorby období konce 19. století a celého následujícího 20. století se v umělecké poetice a šířeji chápaném vývoji imaginace stala mytologizace, resp. neomytologismus. Jde o tendenci autorů nacházet individuální průniky současného nahlížení na bytí a kulturní kolektivní vědomí s obecností a minulostí vzorové povahy univerzálně mytické a mytologické. Neomytologismus se jako jev (nejen) literatury¹ projevuje v oblasti dramatu, poezie či románu ožíváním a reinterpretací mytologických motivů, symbolů, mytologémů... Mýtus a jeho archetypické symboly se stávají zřídlem a prostředkem umělecké kreativity a výpovědi o individuálním i typickém v dané době. Identifikovaná mytopoetická tendence proniká do literárního díla i na strukturální úrovni jako více či méně vědomá adaptace tendencí struktury mytologie² – jde zvláště o principy mytologických forem narativu jako opakování, variace, leitmotivy, polyfonismus aj. Svědectvím nastíněných fenoménů jsou romány-mýty a novely-mýty Jacka Londona, Andreje Bělého, Michaila Bulgakova, Borise Pasternaka, Thomase Manna, Jamese Joyce, Gabriela Garcíi Márqueze aj. (srov. Meletinskij 1989, Mikulášek 2004) Na výpovědní sílu a mýtotvornou uměleckou formu mýtu na pozadí krizového dějinného pohybu, jenž vytváří tlak reality s průvodním jevem odklonu od

¹ V oblasti hudebního umění se problematice neomytologismu hudby věnuje Victoria Adamenko (2007). Rolí námětových mytologických archetypů ve skladbách Igora Stravinského, Claude Debussyho a Vítězslava Nováka interpretuje David Kozel (2012).

² Neomytologismus 20. století byl ovlivněn především hlubinně psychologickými interpretacemi Sigmunda Freuda, Alfreda Adlera a zvláště Carla Gustava Junga a podobou jejich teorií u pokračovatelů.

racionality, upozorňuje Miroslav Mikulášek: „*Katastrofální struktura 20. století s jeho chaosem, dehumanizací a „zdivočením člověka“ ve dvou světových válkách byla živnou půdou pro obrození mýtu a jeho oslovení člověka*“ (2004, s. 109).

Z těchto vlastností mýtu v tragicky ničivém a zároveň tvořivě se transformujícím 20. století čerpá i významná část literárního díla Thomase Manna, kromě jeho Doktora Fausta (1947) (viz spojitost řešení otázky umění v novele Smrt v Benátkách, 1912) lze jako román-mýtus označit např. román Kouzelný vrch (1924) a zvláště tetralogii Josef a bratři jeho (1933–1943). Samotný Mann mýtu připisoval významnou úlohu, neboť mu prizmatem Freudovy psychoanalýzy umožňuje překročení k „myticko-typovému“; mýtus je pro Manna „*zakládání života, je to bezčasové schéma, nábožná formule, do níž život vchází tím, že z podvědomí reprodukuje své rysy*“ (Mann 1965, s. 99). Mýtus je uskutečňující formou člověka a vzorem života, neboť „*v mýtu nachází život své sebeuvědomění, své ospravedlnění a posvěcení*“ (Mann 1965, s. 100).

Doktor Faustus Thomase Manna je románem-mýtem z několika důvodů. Originální oživení faustovského motivu v době po konci apokalyptické druhé světové války se ve spojení s autorovou interpretací německví v psychologické rovině mísí historická úroveň s tehdejší současností, fiktivní fantazie, realita, sen se propojují v individuální a kolektivní linii. Doktor Faustus jako „román kultury a epochy“ (Mann 1962, s. 32) a výpověď o krizi doby (Německa a národního socialismu, moderní kultury a umění, společenského řádu) se tímto provázáním archetypické dějinné situace (přeměna společenského řádu a kolektivního vědomí válkou, přeměna umění a hledání možnosti dalšího vývoje) s nadčasovými vzory minulosti a tradice projevuje mytopoeticky. Faustovské motivy jsou v tomto díle obsaženy nejen v typicky německy goethovské podobě, ale Mann svou inspiraci čerpal také v předgoethovských verzích faustovské legendy. Motiv Fausta, i přes původní historickou zakotvenost této literární postavy do obdobně transformujícího se období mezi středověkem a novověkem, totiž svou podstatou sahá až do starověku. Mircea Eliade (1996, s. 331) identifikuje postavu Šimona Kouzelníka (dodejme např. ještě pozdějšího Cypriána z Antiochie a jeho Justinu) s faustovsky nutně přítomným prvkem žensství (anima) v podobě družky Heleny jako možný podnět nebo předobraz archetypu mága, Fausta. Faust je z tohoto důvodu archetypickou postavou a motivem s mytologickým pozadím a fungováním všech jeho dalších verzí rozmanitých uměleckých druhů (viz např. Röcke 2004, Hedgez 2009, Cobley 2002, Just 2014, Fulka 2011b).

K tradičním faustovským motivům jako touha po vědění, pýcha, chamtivost, žensství, pakt s ďáblem, Mann přidává novátorské spojení s hudbou, které je dle něj typicky německým výrazem tohoto mýtu,³ a umělecké osvícení je u něj vykoupeno kontraktem s ďáblem. Původní vědecké (alchymické, filozofické, teologické) prostředí mýtu-legendy je přeneseno na svrchovaně německou a faustovskou oblast – hudbu, související s démonickou sférou a smyslovostí, stejně tak s matematickým řádem vědy a samotného univerza. Doktor Faustus je jako román o hudbě fúzí hudby a literatury a významným zdrojem literárně-hudební poetiky (srov. např. Fulka 2011a). Literární vyjádření hudby si zde z pera Manna nachází cestu nejen známými fundovanými analýzami historických hudebních skladeb (srov. národnostní personifikaci evropské hudební historie u Bacha, Beethovena, Wagnera apod.) i těch fiktivních, ale především hudebními charakteristikami románové formy. Zde jmenujme výrazně polyfonní a kontrapunktickou podobu narativu v odlišných časových rovinách děje a postavách, práci s leitmotivy, metodu montáže (historické, reální a fiktivní reálie), verbalizaci a logizaci (pojmové zachycení hudby) hudebních skladeb.

Doktor Faustus Thomase Manna realizuje v uměleckém tvaru souvztažnost a hlubinnou jednotu mýtu a hudby. Veškeré faustovské motivy románu rezonují jako mýtus v situaci rozkladu Evropy poloviny

³ Za hudební rovinu románu autor zřejmě vděčí také ostatním inspirativním podnětům při jeho tvorbě, jež identifikuje u Friedricha Nietzscheho (srov. motivy šílenství, otázka hudby a mýtu, umění aj.), muzikologickým textům Theodora W. Adorna (otázka moderní hudby) aj. (srov. Mann 1962).

minulého století, procházející archetypickou transformací společnosti. Otázka geniality umělce, tvůrčí svobody a viny je tímto prostřednictvím řešena v relaci k šílenství (syfilida) literárního skladatele a degeneraci uměleckých forem. Jednotícím rámcem je mytologicko-hudební materie nadosobního charakteru, která na sebe bere konkrétní podobu výpovědi autora.

2 Archetypický stín

Ve faustovské mytologii je postava ďábla (Mefistofela...) tradičně obrazným vyjádřením archetypického stínu, což je dle analytické psychologie inferiorní část psýché, která se chová kompenzačně (viz Müller a Müller 2006, s. 386–390). Archetypický stín (ve své odlišnosti od osobního stínu), chápáný kolektivně ve společnosti, kultuře či umění, je personifikací všeho temného, odmítaného, obávaného či potlačeného. I přes tuto negativní polaritu se stín projevuje uvolňováním psychické energie z nevědomí, vnucuje svou přítomnost vědomí v procesu individuace, vyrovnání se s osobním a kolektivním stínem patří ke klíčovým momentům zralého psychického vývoje. Jung v této souvislosti hovoří o tzv. „realizaci stínu“ (Jung 1997, s. 63). Psychická energie stínu je potencionálním zdrojem kreativity, k jeho průvodním jevům patří také zvědavost, odvaha, fantazie, sebepotvrzení, což jsou vlastnosti přímo korelující s faustovským motivem a problematikou Mannova Doktora Fausta. Pokud není stínu nasloucháno a není integrován, tj. dojde k nevědomé identifikaci, může se projevit ve svém negativním aspektu jako neuróza, negativní projekce, agrese, destrukce a katastrofa, uvedené projevy jsou vždy doprovázeny silným emocionálním působením. Jung zdůrazňuje, že všechny archetypy mají svůj pozitivní a negativní aspekt, v případě stínu, stejně jako destruktivní animy, je možnost jejich projevu různá, jelikož *„tataž anima se také může zjevit jako anděl světla, jako psychopompos (průvodce duší) a vést k nejvyššímu smyslu, jak ukazuje Faust“* (Jung 1997, s. 129).

Jung se ve svém díle intenzivně zabýval především Goethovým Faustem, pro archetypickou povahu uvedeného motivu můžeme některé jeho interpretace využít také v případě Mannovy adaptace, nehledě na vhodnou národnostní kontinuitu obou spisovatelů. Literární postavy Mannova románu chápeme archetypicky ve vztahu ke kolektivnímu nevědomí a vědomí, a to i přes konkrétní odkazy na reálné skladatelské či jiné osobnosti, zasazení románu do konkrétní doby.

Archetyp stínu je v Doktoru Faustovi zosobněn v protagonistovi, skladateli Adrianu Leverkühnovi. Stínový pól Adriana je ale oproti předchozí faustovské tradici značně zamlžený a znejasněný ve smyslu podoby existence ďábla a jeho personifikace. Stín je v jedné ze svých rovin projeven úmyslným a dobrovolným nakažením syfilidou Adriana od hetéry Esmeraldy (Hetaera Esmeralda). V pozadí stále přítomná a zhoršující se nemoc propůjčuje skladateli nevšední inspiraci a vhléd do nového směřování zákonitostí hudebního vývoje.⁴ Podobně jako prochází Adrianovo tělo a psychika destruktivním sebezničením a degenerací projevy hříšně získané choroby, znamením krevního paktu se satanášem, exaltují i jeho skladatelské schopnosti do monumentálnosti a originality. Jedním z vrcholů je nakonec ironizující negace humanistické tradice Beethovenovy 9. symfonie skladbou Doktora Fausta lkaní a naříkání, zvanou též Óda na žalost. Jak potvrzuje Adrianův romanopisec Serenus Zeitblom, tvůrčí potence génia vždy souvisí s démoničností (Mann 1961, s. 11). Negativní polarizace Adrianova stínu se vyjevuje také přexponovaným odklonem od původního bohosloveckého profesního směřování do sféry smyslovosti a magie čísel – hudby. Démoničnost skladatele a jeho díla dává Mann do souvislosti s dalším významným leitmotivem románu: chladem, jenž souvisí s emocionální zakrňlostí skladatele v jeho projevu a vztahu k lidem. Chlad proniká životem Adriana zvláště

⁴ Připomeňme již první inspirativní expresi kryptogramu Esmeraldy s démonickým sledem tónů šifry h-e-a-e-es. (Mann 1961, s. 182–185).

v neschopnosti milovat, resp. láska je mu odejmuta jako podmínka kontraktu krve, jak popisuje jeho dopis o rozhovoru s ďáblem v XXV. kapitole (Mann 1961, s. 262–297). Lidským chladem je prochnut i nezdar až tragičnost vztahů Adriana s Esmeraldou, Helenou, Nepomukem (Echo). Anima se tak pro jednostranné ulpění a zahlcení vědomí stínem neprojevuje ve své plnosti. Propůjčení se démonickým silám je znát i na skladatelově hudbě, je asketická, chladná, je to cizí síla v neosobním styku, stojící vně jeho já, Adrian doslovně upřednostňuje zájem jako silnější afekt lásky, lásku bez živočišného tepla. Negace lásky a emocí má za následek hypertrofii funkce myšlení, skladatelův „*chladný a všudy přítomný, vše snadno chápající, nadřazeností zhyčkaný intelekt*“ (Mann 1961, s. 99), jinde o sobě Adrian říká: „*tepla ve mně není*“, „*jsm dojista studený*“ (Mann 1961, s. 155).

Z již identifikovaného prolínání reality a fantazie se v románu vlastní existence ďáblový postavy a paktu s ním místy ztrácí v přelud a horečnatou identifikační vizi. Není zřejmé, zda jde o reálnou bytost a událost, nebo zda můžeme hovořit o důsledku skladatelovy nemoci, upozaděném v podvědomé projekční rovině. Stínový aspekt Adrianovy osobnosti souvisí nejen s jeho lidským bytím, ale také s uměleckou tvořivostí a genialitou. Jak již bylo uvedeno, archetypický stín je zdrojem psychické energie, zužitkované ve skladatelské činnosti vizionářského charakteru. Skladatelské osvícení a umělecká progrese v románu totiž nepřicházejí explicitně z vnějšku, ale jejich zřídlo je již latentně přítomno v Adrianovi, tuto interpretaci podpoří právě hlubinné nahlížení na zmíněný mytologický motiv podvojně osobnosti s odlišnými polaritami a vlastnostmi. S odkazem na výše zmíněný Jungův popis „realizace stínu“ zde totiž vysvětluje jeho přítomnost již v Adrianovi před (fiktivním?) paktem.⁵ Stínové charakteristiky, zpředmětněné nemocí, jsou v něm samotném, jen se při vhodné příležitosti mohly rozvinout. Peklo je na tomto základě již v lidech, nikoliv v těch „druhých“, společnosti, nenakazí člověka jako nemoc, ale živí již to, co je uvnitř nás přítomné. Napovídá tomu již citovaný dopis v XXV. kapitole, v němž mj. ďábel říká: „*Ouborné ochlazení tvého života a tvého vztahu k lidem je v povaze věci – či spíše je už v tvé povaze, neukládáme ti věru nic nového, ta robátka drobátka z tebe nedělají nic nového a cizího, zesilují jen a nadsazují důmyslně vše, co jsi. (...) Studeného tě chceme, aby i samy plameny produkce sotva bylo dosti žádné, aby ses v nich poobřátl*“ (Mann 1961, s. 296–297). Jung (2001, s. 114) uvedenou myšlenku potvrzuje svým přesvědčením, že božské a démonické v konečném důsledku pochází z duše člověka. Tato myšlenková linie Mannova románu je archetypickým procesem zápasu s vlastním stínem, projevujícím se jednostranně vynořením sil nevědomí a jejich kanalizací v umělecké tvorbě, ale na druhou stranu zde nedochází (viz opět akcentace chladu a suché racionality) k celostnímu vyrovnání se se stínem v procesu individuace, v níž má být zceleno individuální já s bytostným Já (das Selbst). Proces vede v konečném důsledku k degeneraci ducha a těla. Duše ale zůstává netknuta, Adrian se na konci života obrací k Bohu s vědomím své hříšnosti a prosí o odpuštění a spásu.⁶

Souvztažnost Mannova románu s delší faustovskou tradicí lze prostřednictvím zachycené individuace amplifikovat Jungovým odkazem na Goethova Fausta. Jung v něm vidí procesy archetypické přeměny a nadosobní přeměny protikladů, jež jsou analogické k alchymii, symbolizující individuaci vazbou látky s prvotní látkou (prima materia). Goethovo uchvácení touto přeměnou prostřednictvím svého Fausta má nadosobní povahu, s níž Jung identifikuje i svou celoživotní práci, jelikož jde o „*velký sen světa archetypů, mundus archetypus*“ (Jaffé 1998, s. 190). Adrianovo zasvěcení do oboru skladby je v románu taktéž zachyceno jako alchymické poznání: „*Nuže, zajiště, hudba jako taková, zaslíbení a zasnoubení s ní, hermetická laboratoř, alchymický kuchyň, skladba*“ (Mann 1961, s. 158). Faustovský mýtus je tímto Mannem výstižně použit

⁵ Jung toto identifikuje u Goethova Fausta: „*I Faust je rozpolcený a vytvořil si ze sebe „zlého“ v podobě Mejistofela, aby měl v případě nutnosti alibi*“ (Jung 1994, s. 166).

⁶ „*Aby se peklo nade mnou smilovalo. (...) Modli se za mou ubohou duši*“ (Mann 1961, s. 539).

k vyjádření osobnostní přeměny archetypického charakteru v období dobové transformace. Nejde zde pouze o osobnostní problém, ale interpretovaný stínový aspekt románu se syntetizuje i s analogickým hledáním podstaty a vlastností umění a dějinným pohybem doby Evropy, stejně tak nutností se s tímto kolektivním stínem vypořádat.

Je kolektivní projekce stínu v Doktoru Faustovi skutečně přítomna také ve společenské rovině? Opět se obrátíme k Jungovi a Goethovu Faustovi, který se mu stal interpretačním klíčem k problematice německé viny po 2. světové válce a psychologického německví s odhalením systematické disociace dvou faustovských duší. U Goetha Faust vypovídá Wagnerovi o existenci dvou pudů (Goethe 1973, s. 52):

*„Dvě duši mně, ach, v hrudi přebývá,
a od sebe se touží odervati;
ta jedna, lačná chapadla jež má,
drží se, chťčem rozdychtěna, světa;
ta druhá rve z pout hmoty křídla svá
a ke božskému otci v prostor vzlétá.“*

Goethem zachycená duše je spojena s jedincovým bytím jeho tělesností a pozemskostí, ukotvuje jej horizontálně. Druhá, vertikální duše se stále pohybuje směrem vzhůru, k původnímu duchovnímu bytí a pravzorům, v případě Mannova Adriana dochází k jejímu projevu v uměleckém vytržení skladatele. Jiným způsobem lze uvedené chápat jako výraz gnostického (také novoplatónského) pojetí ducha (pneuma), který se vzlínáním dostává k poznání.⁷ V Jungově retrogradní analýze stavu Německa v textu Po katastrofě (Jung 1994, s. 155–175) se autor dotýká poruchy národního kolektivního vědomí, předválečného nárůstu snových symbolů a úpadku do masového nevědomí, provázeného náchylností k manipulaci a projekci stínu, což provází „*invaze nevědomí do prostor zdánlivě obstoje uspořádaného světa*“ (Jung 1994, s. 171). Skrytě pocíťovaná psychická méněcennost Němců v 1. polovině 20. století byla provázena slepotou vůči vlastnímu charakteru, aktivací obranných mechanismů psýché (projekci stínu do myšlenek a činů spasitelského Vůdce), vznikem hysterie, destruktivními a velikašskými sklony. „*Hysterická dispozice spočívá v tom, že protiklady, které jsou inherentní každé psýche, obzvláště protiklady charakterologické, jsou od sebe odděleny poněkud více, než je tomu u takzvaných normálních osob*“ (Jung 1994, s. 166). Disociací se navyšuje energetické napětí a rozpory uvnitř člověka, dochází ke konfliktu svědomí, člověk se pohybuje (nietzschovsky řečeno) mimo dobro a zlo. Faust je dle Junga ryze německá postava svou vnitřní rozporuplností a rozervaností, touží po nekonečnu, ale upadá do temnoty paktem se zlem, do něhož směřuje vnitřním napětím protikladů. Potencionální energie stínu proto zůstává nevyužita. Nedostatek reality je u Fausta stejně výmluvný jako nedostatek reality u německého člověka s jeho diagnózou méněcennosti a následným panstvím (Jung 1994). Německá katastrofa je ale podle Junga výpovědí o krizi duchovních poměrů Evropy zdůrazněním zla v člověku, v níž se ukončuje obraz středověkého vidění světa a autority. S (faustovským) stínem je potřeba se konfrontovat, zabývat se jím, ale to není samo o sobě spásou a prostým návodem, neboť „*věčné pravdy nelze mechanicky předávat: věčné pravdy se musejí v každé epoše nově zrodit z lidské duše*“ (Jung 1994, s. 175). Zde můžeme potvrdit formulovanou otázku, že Mannův Doktor Faustus překračuje ve své stínové oblasti individualitu umělce a jeho zápasu o vývoj umění svým dějinným a společenským rozměrem.

⁷ V gnózi se rozlišují tzv. pneumatikové, jež budou spaseni pro vlastnictví ducha, psychikové s duší (psýché), kteří jsou také přitahováni do výšin, ale nemají ducha, nakonec pak sómatikové odsouzení k zániku připoutáním k hmotě (Eliade 1996, s. 330).

3 Kolektivního vědomí a umělecká progrese

Zákonitosti vývoje umění se z obecného hlediska řídí obdobnými principy, které můžeme analyzovat ve vývojových fázích kultury, náboženských a mytologických systémů, neboť jsou z hlediska hlubinné psychologie založeny na analogicky symbolickém opakování fylogeneze v ontogenezi. Paralely mytologické imaginace s jásným vývojem individua poskytují široký interpretační rámec vývoje fází umění, jeho forem a vyjadřovacích prostředků. Základním principem je diferenciacie lidského vědomí (jeho rozšíření) z původní prajednoty nevědomí, zdroje tvůrčích impulsů umění. Periodizaci vývoje vědomí⁸ se věnoval především Erich Neumann (Neumann 1973, viz Müller, L. a Müller, A. 2006, s. 445–450, 458–464) včetně interpretace procesu vývoje umění (Neumann 1959). Pro Neumanna, stejně jako pro Junga, je vývoj kolektivního vědomí v podobě společensky kanonizovaných norem (tradice, vědění, umění apod.) založen na dualitě původního matriarchálního vědomí a posléze diferencovaného patriarchálního vědomí, které v moderní západní společnosti začalo zcela dominovat s průvodním jevem ztráty celostního kontaktu s ženským, lunárním a nevědomým prostorem psyché. Patriarchální vědomí se symbolizuje solárně-racionalisticky, řídí se principy logu, řádu, kontrolující organizace, a to výsostně sebestpotvrzujícím jásným způsobem. V kulturním a uměleckém kánonu dané doby se konfigurují archetypy a symboly, dochází k vědomému udržování jejich projevů fixováním (norma, tradice), jak můžeme identifikovat v proměňujících se vlastnostech uměleckých stylů. U Neumanna (1959) je svět kulturních kánonů transpersonální, k jejich desintegraci a opětovnému vzniku dochází vynořováním nových archetypických konfigurací. Tato vnější způsobem se projevující progrese v uměleckých formách je realizována skrze individuum a jeho napojení na kolektivní nevědomí, i když je samotné rozpracování umělecky stylových impulsů již samozřejmě záležitostí vědomé a racionální práce, podmíněné např. řemeslnou dovedností. Archetypální konfigurace může být jedincem zakoušena jako pocit numinozity a výlučnosti. Neumann (1959, s. 114–119) dále poukazuje na probíhající desintegraci evropského kulturního kánonu moderny, dodejme, že paralelně s dějinným pozadím Mannova románu, typickým zánikem jistoty, izolace, odcizením, ale také disonantním charakterem světa, pronikáním temnoty, negativních psychických obsahů, satanské symboliky. Toto opuštění jednoty jednostranným příklonem k těmto aspektům vede k desintegraci uměleckých forem a tradice (v hudbě jde např. o atonalitu, disharmoničnost) – projev upadání libida do temnoty nevědomí a chaosu. Jak je následně vystiženo (opět poukazujeme k naší interpretaci stínového charakteru Mannova Adriana): „*The disintegration and dissonance of this art are our own; to understand them is to understand ourselves*“ (Neumann 1959, s. 121). Stejně tak Jung v citovaném textu Po katastrofě reflektuje chorobný duchovní stav Evropy nadvládou patologična v malířství, atonální hudbě a obrací se k umění, které je „*nejjemnější registračním nástrojem duše národa*“ (Jung 1994, s. 169–170).

Mannův Adrian, jak známo, jde o přímou inspiraci Arnoldem Schönbergem,⁹ je jako skladatel typizován ve své hudební poetice zaměřeností na racionální organizaci hudby, intelektualismus, stejně intenzivně se projevují jeho vykupitelské sklony vědomí výlučnosti skladatelského systému¹⁰ a nutnosti tvorby. Racionálně-solární vlastnost Adrianova chápání hudby a umění se explikuje uchvácením mystiky a symbolicky čísla (viz magický kvadrát, Mann 1961, s. 111–112), nutností dokonalé organizace hudby,

⁸ Obecná stádia vývoje vědomí počínají nevědomou původní jednotou (symbolizovanou např. úroborem), pokračují prepersonálním stádiem (dítě, zrození já, rozdělení rodičů), personálním stádiem (vynoření hrdinského já, odpoutání se od rodičů, fáze integrace stínu), transpersonálním stádiem (integrace základních archetypů animy, anima, prohloubení archetypického prožívání) a jsou završeny stádiem celosti, bytostného Já (celostnost, tvořivost, jednotná skutečnost vědomého a nevědomého) (Neumann 1973).

⁹ Mannův Adrian je umělecky stylizovaným obrazem, převyšujícím historickou skladatelskou osobnost. V naší interpretaci abstrahujeme od konkrétních historických vazeb a chápeme uvedené jako stylovou a symbolickou tendenci v umění 1. poloviny 20. století.

¹⁰ Zde se ozývá prométheovský mytologický komplex zisku novátorství ohně kompoziční techniky.

odmítáním náhody, uctíváním chladu kompozičního pravidla. Zpředmětněním všeho je v XXII. kapitole výklad o dodekafonické kompoziční technice a přísné skladbě, tj. jde zde o „úplnou integraci všech hudebních dimenzí, jejich vzájemnou indiferentnost a moci dokonalé organizace“ (Mann 1961, s. 227). Adrianův negativní postoj k tradici a navazování na ni je doložen jeho názory na nutnost emancipace disonance, opotřebení tradičního tonálního systému, bonifikací kontrapunktu (proti úpadku do vertikality), všech formálních a stylových klíče: „Je veta po konvencích předem a závazně platných, jež zaručovaly svobodu hry“ (Mann 1961, s. 287).

Jednostrannost akcentace racionální organizace hudby a negace tradice jako reakci na vývoj světa a umění, projev archetypického stínu, kreativitu konfigurace archetypu a polarizaci umění k patriarchálnímu vědomí, lze najít i u Schönberga samotného (se zřetelem k širší stylové tendenci racionální organizace hudby). Ve své hudbě chce dosáhnout jednotícího principu organizace, čímž proniká jeho idea vytvoření ekvilibristické rovnováhy ve skladbě. Intelektuální náročnost jeho hudby je záměrná, cení si intelektu posluchače. U Schönberga je v jedné etapě kompozičního vývoje oceňována především krása struktury, potencionálně může být rovnocenná s emocionálním požitkem (Schönberg 2004, s. 80). Atonální hudba a dodekafonie je počátkem nové epochy, co bylo předchozí tradicí uznáváno, má být pomínuto (Schönberg 2004). Tento význam Schönberga v historickém vývoji hudby psychologicky zřetelněji interpretuje Theodor W. Adorno (2004) ve své Filozofii nové hudby s jeho vyzdvížením jako vysoce individuálního a nekompromisního skladatele, jenž jde proti společnosti ve jménu umělecké progresu i za cenu negování dosavadní tradice. Na druhou stranu je jeho protipól, Igor Stravinskij, chápán jako skladatel, který se publiku podbízí navazováním na tradiční formy rituálním opakováním již řečeného.

Symbolická hudební rovina Mannova Doktora Fausta prokazuje i v tomto ohledu vnitřní spojitost s výše popsanými historickými událostmi válečné Evropy. Faustovský mýtus, personifikovaný skladatelským a uměleckým krédem významné etapy hudebního vývoje, se také dotýká vývoje umění, skrze něho je vypověděno o transformačních tendencích moderního stylu a nových způsobech organizace hudby. Opětovně zde můžeme zachytit motivy faustovské linie, vždy provázející společenský a umělecký vývoj v období krize a své transformace, směřováním k dalším stádiím rozšiřování vědomí s varovným připomenutím nutnosti tvořivého dialogu s temnými stránkami psyché a nebezpečím ulpění psychického a duchovního pohybu na jedné ze svých oscilačních os. V neposlední řadě je celý interpretovaný motiv hudebního faustovství románů platný individuálně i kolektivně, neboť co jedinec (zde jako umělec a hudební skladatel) vyřkne, je výrazem hlubšího pohybu společnosti jako předjímka a tušení spodních vod nevědomí.

Literatúra:

- [1] ADAMENKO, V. 2007. Neo-Mythologism in Music. From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb. NY, Hillsdale: Pendragon Press. ISBN 978-1-57647-125-8.
- [2] ADORNO, T., W. 2004. Philosophy of Modern Music. New York: The Continuum International Publishing Group Inc. ISBN 0-8264-1490-7.
- [3] COBLEY, E. 2002. Temptations of Faust. The Logic of Fascism and Postmodern Archaeologies of Modernity. Toronto: University of Toronto Press. ISBN 0-8020-3657-0.
- [4] ELIADE, M. 1996. Dějiny náboženského myšlení II. Od Gautamy Buddha k triumfu křesťanství. Praha: OIKOYMENH. ISBN 80-86005-19-4.
- [5] FULKA, V. 2011a. Epistemologické zdroje literárno-hudobnej poetiky. In: VEREŠ, J., ed. Hudba, integrácie, interpretácie 13. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, s. 27–52. ISBN 978-80-8094-959-4.

- [6] FULKA, V. 2011b. Hudobné faustovstvo v románe Thomasa Manna „Doktor Faustus“. In: KERUEOVÁ, M., BRUNCLÍK, J. a LAUKOVÁ, S., eds. *Interpretačný rozmer literárnych textov minulosti*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, s. 255–263. ISBN 978-80-8094-966-2.
- [7] GOETHE, J., W. 1973. *Faust*. Přel. Otokar Fischer. Praha: Mladá fronta.
- [8] HEDGEZ, I. 2009. *Framing Faust. Twentieth-Century Cultural Struggles*. Illinois: Southern Illinois University Press. ISBN-13 978-0809329038.
- [9] JAFFÉ, A. 1998. *Vzpomínky, sny, myšlenky C. G. Junga*. Brno: Atlantis. ISBN 80-7108-178-7.
- [10] JUNG, C., G. 1994. *Duše moderního člověka*. Brno: Atlantis. ISBN 80-7108-213-9.
- [11] JUNG, C., G. 1997. *Archetypy a nevědomí. Výbor z díla II*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka. ISBN 80-85880-16-4.
- [12] JUNG, C., G. 2001. *Obraz člověka a obraz Boha. Výbor z díla IV*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka. ISBN 80-85880-23-7.
- [13] JUST, V. 2014. *Faust jako stav zadlužení. Desetkrát o Faustovi, pokaždé jinak*. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-2476.
- [14] KOZEL, D. 2012. *Antický hudební mýtus*. Ostrava: Pedagogická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě. ISBN 978-80-7464-172-5.
- [15] MANN, T. 1961. *Doktor Faustus. Život německého hudebního skladatele Adriana Leverkühna, vyprávěný jeho přítelem*. Přel. Pavel Eisner a Dagmar Eisnerová. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
- [16] MANN, T. 1962. *Jak jsem psal Doktora Fausta*. Přel. Dagmar Eisnerová. Praha: Československý spisovatel.
- [17] MANN, T. 1965. *Člověk a mýtus*. In: *Plamen*, roč. 7, č. 9, s. 98–100.
- [18] MELETINSKIĬ, J., M. 1989. *Poetika mýtu*. Praha: Odeon.
- [19] MIKULÁŠEK, M. 2004. *Hledání "duše" díla v umění interpretace. Genologicko-hermeneutická anamnéza "vnitřní formy" artefaktu a mytopoidních forem narace*. Ostrava: Ostravská univerzita. ISBN 80-7042-669-1.
- [20] MÜLLER, L. a MÜLLER, A., eds. 2006. *Slovník analytické psychologie*. Praha: Portál. ISBN 80-7178-863-5.
- [21] NEUMANN, E. 1959. *Art and the Creative Unconscious. Four Essays*. New York: Bollingen Foundation Inc.
- [22] NEUMANN, E. 1973. *The Origins and History of Consciousness*. Princeton: Princeton University Press. ISBN 0-691-01761-1.
- [23] RÖCKE, W., ed. 2004. *Thomas Manns Doktor Faustus, 1947–1997*. Bern: Peter Lang AG Europaischer Verlag der Wissenschaften. ISBN 3-906766-29-2.
- [24] SCHÖNBERG, A. 2004. *Styl a idea*. Praha: Arbor vitae. ISBN 80-86300-48-X.

PhDr. David Kozel, Ph.D.
Katedra hudební výchovy,
Pedagogická fakulta,
Ostravská univerzita v Ostravě
Fráni Šrámka 3,
709 00 Ostrava-Mariánské Hory (CR)
david.kozel@osu.cz

www.casopisespes.sk
